

Meri Lao

Un caso de tanguitud en Italia

En este artículo quiero contar de mi quehacer con el tango desde Italia, de mi experiencia personal de más de treinta años como cultora, escritora y música.

En el verano de 1995 fundé la “Accademia Scientifica del Tango e del Bolero in Italia”. ¿Por qué científica? Para dejar aclarado que se trataba de una Academia de estudios, de investigación, y evitar la invasión de los chantas con berretín de cantor o con ganas de armar bailongo. ¿Por qué no sólo el tango, sino también el bolero? Porque preveo que, en cuanto se apacigüe la moda del tango, la rosa de los vientos girará hacia esa otra forma expresiva de lo latinoamericano. La susodicha Academia, que no tiene sede independiente, está hospedada por el Instituto Español de Cultura, capaz de encarar de manera vivaz y moderna la cultura de habla hispánica en sentido amplio, tan argentino, uruguayo, cubano o mexicano como el que más. Y que, por añadidura, se domicilia en uno de los lugares más hermosos del mundo, la plaza Navona de Roma.

La prensa italiana le dio mucho relieve a la cosa. Un editor, al ver que yo seguía vinculada a América Latina –pues últimamente me había dejado llevar por el tema de las Sirenas–, me comisionó otro libro sobre el tango. El quinto sobre el tema, para mí; un trabajo de madurez. Tuve la absoluta libertad de enfocararlo como quería, tanto en la forma como en el contenido; me fue dado inclusive idear la portada, con esta foto de Gardel decapitado que evoca a Magritte, se sonríe en la contraportada. No hubo intervención alguna de secretarías de redacción (juro que todos los errores son míos). Puse una filmografía completa del año 1915 a hoy, y un cuadro comparativo con el jazz. Al final, una antología de 120 letras con su traducción al italiano, en que conviven los poetas del tango y otros que fueron puestos en música, como Gelman, Borges,

Trejo, el Cortázar al que se refiere Walter Berg en este volumen, sin que falten Les Luthiers.

En *T come Tango* (T de Tango) retomo el tema con una óptica internacional, tal como lo expresa el título, que es la palabra convencional universalmente empleada para indicar la letra T del alfabeto fonético. Mi intención es desbrozar al tango de la maraña de clichés con que lo han tupido, cuestionando las afirmaciones limitativas que se siguen propagando acríticamente; poniéndome algunas veces, si se quiere, contra lo que yo misma sostuve anteriormente. Pues es hora de tratar al tango como otra realidad más de la cultura latinoamericana. Como la papa, el maíz, el tomate, el chocolate. Una realidad cultural que se ha convertido en un bien indiscutible de todo el mundo, sin necesidad de que alguien le haga el artículo ni que lo adultere para hacerlo supuestamente más digerible.

Claro que nos hallamos ante un fenómeno social viciado desde sus comienzos por la colonización cultural. Los intercambios son desiguales. Cuando el tango llega a Europa, nadie se imagina que en la sola Buenos Aires había más teléfonos que en Italia y más autos que en Francia, y que se estaba construyendo a cielo abierto la Línea A del metro, obra notable de ingeniería. Los europeos consideraban “esos países” en bloque, con suma aproximación geográfica, sumergidos en un trópico perenne, y habitados por rudos pistoleros y criollas propensas a la ninfomanía, con un fondo sonoro de caballos al galope y castañuelas.

Los primeros tanguistas de gira por Europa, tan morochitos ellos, blanquitos de tez, vestidos como todo el mundo, eran demasiado parecidos a los europeos. Carecían de justificación si no llenaban los requisitos del exótico. Así, desde Bernabé Simarra hasta los distintos personajes de Hollywood, para bailar el tango se impone el atuendo de torero o de gaucho (da igual), con espuelas muy poco saludables para los tobillos de la compañera. Lo mismo acontece con los músicos, como Francisco Canaro y los integrantes de su orquesta, obligados a disfrazarse de gaucho con poncho y chiripá dominguero. Pero lo peor es que, al volver a su país natal, perpetuaban esa moda “europea”: recordemos a Azucena Maizani, tan campante en su anécdota de Ñata Gaucha. Un Julio De Caro no renuncia, ni aquí ni allá, al uso del smoking o del frac, igual que los concertistas de música clásica; y podía permitírsele pues también su música obedecía a una actitud rigurosa. Sin embargo, aun en

nuestros días no cesan las ganas de disfrazarse de compadrito con sombrero sobre la oreja o de taquera con vistosas ligas y echarpes de marabú. Si lo comparamos con los cultores de jazz, que no sienten ya la menor necesidad de tiznarse la cara con hollín para ser más creíbles, vemos que en el tango todavía actúan ciertos resortes típicos de la colonización cultural.

Valga lo mismo para la noria del burdel. En una revista española, un autor reconocido llegó a afirmar hace poco que el prostíbulo más famoso de Buenos Aires está ubicado en Corrientes 348 (el incipit del tango "A media luz"). Pero también estudiosos argentinos escriben por ahí que el título "Colorado el siete" se refiere al número cívico de un apartamento complaciente indicado con luz roja; me parecería más lógico en cambio que aludiera al siete de la ruleta, que, con todo el respeto para quien apostó al negro, es universalmente colorado. A este subtema le dedico un capítulo del libro que se denomina "Si el Choclo fuese cúbico".

Las tonterías se desbaratan solas, dejando simplemente obrar el sentido común (p. 52). Para desbaratar los esquemas más resistentes, en cambio, me remito a estudios serios y bien documentados. Por ejemplo, que los primeros pianistas fueran iletrados y compusieran tangos en los prostíbulos: alcanzaría la investigación de Oscar Himschoot (p. 111) sobre Eloísa d'Herbil, gran dama aristocrática, alumna de Liszt, concertista internacional, que entre otras cosas compuso "Cuidado con los cincuenta" años antes que Villoldo escribiera "La Multa". O bien el trabajo de Hugo Lamas y Víctor Di Santo (p. 52) sobre los oficios de las personas e inventarios de muebles de las casas de tolerancia. Para otros motivos adyacentes, como la presencia masiva de los dialectos italianos en el lunfardo (p. 47), abrego en la tesis de doctorado que realizó Zaira Drammis, una alumna mía de la Universidad de Turín. En el capítulo sobre Gardel (p. 73) recurro a la labor investigativa efectuada por Silva Cabrera, Tabaré Di Palma y Eduardo Payssé González, que demuestra su nacimiento en Tacuarembó, aunque algunos aduzcan como prueba fehaciente de nacionalidad que Gardel no cantó nunca "Mi Montevideo querido" sino "Mi Buenos Aires querido" (acabo de oírlo en un documental de alta definición informática).

Siendo mujer, me interesó profundizar el aporte femenino en el tango (pp. 109-121). Siendo curiosa, me fui a Finlandia para estudiar y

comunicar, de primera mano, el fenómeno del Finnish Tango (p. 29). Por lo que respecta a la parte musical, por suerte actué como pianista clásica una sarta de años, y aunque haya abandonado el oficio, eso me salvaguarda de confundir los bajos con el pianísimo, las octavas con los octavos, el recitado con el recitativo, la forma suite con la forma sonata, como tanta pretendida crítica musical que circula sobre el tango y que emplea términos técnicos como tonalidad, cadencia, cromatismo y digitación sin saber de qué se trata. O sea, al juzgar musicalmente a Gardel, por ejemplo, lo hago con la misma actitud mental con que juzgaría a la Callas, a Frank Sinatra o a Pavarotti; observo cómo abre los ojos para empujar la voz, qué hace con la respiración y cómo articula (esas enes fin de sílaba que se vuelven eres) para conseguir un ligado tan perfecto, o qué timbre emplea cuando alude al pasado o a un adjetivo en especial. Y les aseguro que su grandeza se explica mucho más que si se me ocurriera repetir el lugar común de que cada día canta mejor.

Los músicos nunca tuvieron prejuicios contra el tango. Stravinsky, Rubinstein, Satie, Furtwängler lo adoptaron inmediatamente, incorporándolo a su propia cultura. El tango entró en el Colón en el año 1933 (p. 101), si bien muchos lo olvidaron. Tito Schipa grabó tangos rioplatenses y compuso otros. Plácido Domingo cantó sin acento español en un disco de 1981 bajo la dirección de Roberto Pansera. Y eso continúa. Asistimos a conjunciones musicales de personalidades en el ápice de su carrera, que hasta ahora estaban situadas en versantes diferentes o incommunicantes. Daniel Barenboim con Rodolfo Mederos y Héctor Console. El letón Gidon Kremer, con su vena irónica y su Stradivari de 1734, le rinde homenaje a Piazzolla. Y otras contaminaciones, otras fusiones vitales de una música que nació del mestizaje (p. 33). Nuevas reacciones químicas agregándose al crisol que, en más de un siglo, vio fundirse tantos pueblos, tantos estilos y tanta nostalgia. En eso reside el secreto de su longevidad, más allá de las modas y de las tentativas de fosilizarlo.

En Europa hay que luchar contra el cliché de que el tango es sobre todo una danza, una danza y basta. Y aquí también le llueven los lugares comunes: que es sensual, machista, pecaminosa, que fue prohibida por la Iglesia, etc. Una manera de liquidarlo sin hacer el menor esfuerzo para comprender su originalidad y su misterio. En el libro registro y describo los pasos y figuras principales, comparándolo con otros bailes

de salón, y emprendiendo también un análisis simbólico (pp. 59-67), como metáfora de los accidentados caminos de la pareja humana.

Un capítulo lo consagro en “Dar a Borges lo que es de Borges” (p. 129), contra los disparates que circulan como el de que vio en el tango “la mimesis del coito en sus distintas posiciones” o el de que escribió letras para que su detestado Gardel les pusiera música. También me divierto en jugar con ciertos estilemas casi compulsivos como “El tic del corazón”, que aparece entre la estrofa y el refrán, con versos que dicen “de mi pobre corazón”, “que me llena el corazón”, “me detuvo el corazón” ...

Tal vez les interese conocer mi labor como traductora, que es una manera de vivir la doblez que da la emigración o el exilio. En el lejano 1967, en el libro *¡Basta!* del editor François Maspero de París, traduje 185 canciones latinoamericanas de testimonio y rebeldía, algunas de ellas en versiones rítmicas, aptas para ser cantadas en otro idioma. Ustedes pueden suponer que exista una red de mercaderes, una verdadera mafia. Lo que probablemente no sepan es que “La Cucaracha”, la canción anónima de la revolución mexicana, que las tropas de Villa dirigían a sus enemigos, acusándolos de ser poco viriles y drogadictos, a los fines del copyright pertenece a Italia. Los señores Galdieri y Savino fueron los primeros en registrarla como música propia ante la SIAE, la Sociedad de Autores Italiana; le cosieron un texto, acción por la cual perciben ganancias multimillonarias. Para quien no estuviera enterado, “cucaracha” en italiano se dice “scarafaggio”: el mismo acento tónico, el mismo número de sílabas. Dichos señores hubieran podido hacer una traducción literal. Pero no. Prefirieron ser más creativos, lo que dio lugar a estos versos que retraduzco para ustedes:

“La cucaracha, la cucaracha, boca a boca, cuor a cuor,
la cucaracha, la cucaracha, es la vo-oz del amor.
La cucaracha, la cucaracha, no sé qué quiere decir ...
[¿Por qué no consultaron un diccionario español/italiano?]
La cucaracha, la cucaracha, en un beso va a acabar.”

Felizmente los tangos que merecieron traducciones de ese tipo son pocos. Valga por todos el caso de “A media luz” (p. 23), donde el texto de César Lenzi es corregido de esta manera por el Sr. Adorni:

“Al viejo bar sevillano [*otro deficiente en geografía*]
te quiero conmigo llevar ...

A media luz, amor,
cuán bello es amar,
a media luz, amor,
me tendrás que besar ...”

[*Cualquier semejanza con “La Cucaracha” es pura coincidencia*].

Por supuesto, en este panorama, una traducción libre de racismo y respetuosa del texto original parecerá una obra maestra, lo cual se verá confirmado por las regalías, inversamente proporcionales. Para mi trabajo en lo que atañe a la música incidental para el teatro o el cine recurrí copiosamente al tango, traduciendo los del repertorio rioplatense y componiendo otros. Lástima que no tuve tiempo para reconsiderar dicha tarea según los enfoques tan esclarecedores que le dieran Michael Rössner y Ana María Cartolano en este mismo libro.

En 1981 la Compagnia del Collettivo de Parma, el segundo grupo teatral italiano no oficial, puso en escena *Tangonero*, operina mímica de la que soy coautora junto con Giorgio Belledi. Trata de un hombre que le tiene “terror al porvenir”, que para él está representado en los agujeros negros astrofísicos. Vive en una nave desarmada con una mujer que cumple el papel de madre, maestra, enfermera, novia, compañera en la lucha política, esposa, muerta, resucitada, asesina y viuda. Toda vez que el protagonista se topa con algo de forma circular (un calcetín, la letra O del alfabeto, etc.), es atacado de catalepsia. El tango, con su facultad de inmitir en el pasado, es el único antídoto para su mal. A tal fin contrató un conjunto de tanguistas que, tocando y cantando, le resuelven las distintas crisis. Quiso el azar que Pina Bausch pasara por el teatro durante nuestros ensayos, que ese fuera su primer contacto con el género rioplatense, y que se sintiera tan provocada como para crear, tiempo más tarde, el espectáculo *Bandoneón*, llamando a Pedro Alberto “Teté” Rusconi a Wuppertal para que instruyera a sus bailarines.

Otro ejemplo es “Ranatango”, que hice para una comedia mía titulada *Discurso sobre la inferioridad de la rana*, donde un científico demuestra con pruebas incontrastables la inferioridad de aquella respecto al hombre, sea en el salto, la sexualidad, la vivienda, el lenguaje, el canto y otros rubros. Pero al bailar el “Ranatango” con su odiada contrincante, una ranota de satén de dos metros de altura (fabricada con

un colchón inflable) pierde el control, y en un arrebato erótico la viola. Ahora, con la complicidad de Lagmanovich, Noemí Ulla y Eduardo Romano, que mencionan en sus artículos la "Sonatina" de Rubén filtrada por Celedonio, y demás préstamos, parodias, pastiches y glosas, me atrevo a someterles el texto de "Ranatango", que dice así:

"Oh rana,
con enaguas de satin,
la soberana
de mi noche suburbana
que una mañana
se metió a hacer macanas
y ahora es la sombra vana
que llora en mi corazón.
¿Que vos bailabas con tanta filigrana?
¿Qué fue del bulincito, aquel verde nirvana?
¡La lava de cemento ya todo sumergió!
Y pasan los recuerdos en larga caravana
y me parece verte tras un velo de smog.
La vida te ha cambiado, ya no sos más mi rana:
en la laguna insana todos te baten ... frog!"

El refrán está rematado con unos compases de woogie-boogie. Y tal vez estigmatiza la idea final que tengo del tango: un puro acto de resistencia humana contra el dominio anglosajón de la música popular.

En *La Città delle Donne* de Federico Fellini intervine con una escena de vocalidad y gestualidad femenina, y componiendo además la canción leit-motiv del film. Dado el desenfado de la letra (perdónenme por la palabrota final), le puse un ritmo de tango congo. Ese que los blancos hacían más acompasado y llamaban habanera (p. 38). Ese que los negros hacían más juguetón (recordemos "Mamá Inés"). Y que al fin y al cabo se puede reducir al "café con pan", ritmo omnipresente en la música negra caribeña que constituye la base del tango rioplatense.

Todo esto fue entrando en un calderón titulado *Tanghitudine* (Tangitud) que realicé hasta hace cuatro años. Un one-woman-show multimedial con unos veinte temas, donde vertía mis memorias de vida y otras musicales de pianista, animándome también a cantar en público. Les confieso que me metí en un terreno sumamente resbaladizo. Traje en video una selección de cinco temas:

- 1) "Barrio de tango" de Manzi y Troilo, en italiano "Quartiere tango"; imágenes de archivo y de Sigfredo Pastor, arreglo musical con candombe uruguayo.
- 2) "Mano a mano" de Flores y Razzano, en italiano "Siamo pari"; traducción casi literal, elisiones anticuadas, caricatura en la interpretación; imágenes del único compadrito que alcancé a conocer, y que me bastó.

"Delirante di tristezza, riconosco che in passato
 nella vita mia da paria sei stata buona con me.
 La presenza tua decisa il mio nido ha riscaldato,
 sei stata calma, paziente, e lo so che mi hai amato
 come nessun altro al mondo, come mai amar potrai.
 Poi è giunta la riscossa della povera ragazza
 che schivava la miseria nella lurida pension.
 Ti sei fatta una signora, ride la vita e impazza,
 il denaro del tuo merlo te lo bevi nella tazza
 da tranquilla parassita di perfetta digestion.

Oggi hai la zucca gonfia di tristissime illusioni,
 ingannata dagli scemi, dalle amiche, i protettor.
 La baldoria coi potenti e le folli tentazioni,
 il successo e la disfatta di leggere aspirazioni
 sono entrate nel profondo di quel povero tuo cuor.
 Io non devo ringraziarti, ora siam rimasti pari,
 non m'importa cosa hai fatto, cosa fai, cosa farai.
 Dei favori ricevuti son saldati gli inventari
 e se pochi debitucci son scappati involontari
 al ganzo che hai di turno facilmente addosserai.

Ti desidero un successo che sia sempre più costante
 e una bella lunga fila di ricchezze e di piacer.
 E al viveur che ti mantiene, che abbia denaro contante
 per poter pavoneggiarsi da magnaccia importante,
 e che dicano i ragazzi: "Magari poterla aver!".
 Quando poi in un domani un inutile mobilio
 senza smalto, abbandonata, sgangherata tu sarai,
 se avrai bisogno di aiuto, anche solo di un consiglio,
 vieni qui da quest'amico che andrà certo in visibilio
 e si giocherà la pelle quando tu lo chiederai."

- 3) “Fuimos” de Manzi y Dames, en italiano “via!”; imágenes de gotas (de vinagre), suavizadas por las armonías ravelianas.
- 4) “Ranatango” cuya traducción cité, en italiano; imágenes de la ranota teatral y ranas reales, que superan toda fantasía.
- 5) “Una donna senza uomo” a la que recién me referí; imágenes del film de Fellini *La Città delle Donne*, y de *Tangonero*; la publicidad, por último, en relación dialéctica con el contenido de la letra, que les doy en dos versiones equivalentes:

“Una donna senza uomo è
è come un naso senza officina
un capitombolo senza la mitria
un dizionario senza benzina
un parafulmine senza la cipria.

Una donna senza uomo è
un perizoma senza pignatta
un pipistrello senza culatta
un pomodoro senza ciabatta
un purosangue senza cravatta.

Una donna senza uomo è
un paralume senza bagnino
un palissandro senza orecchino
un palinsesto senza zerbino
un partigiano senza girino.

Una parentesi senza diuretico
donna è
una pellicola senza capezzolo
c'est une femme
una piramide senza solletico
woman is
una polemica senza corbezzolo
es mujer.

Mentre un uomo senza donna
mentre un uomo senza donna
che cazz'è?
che cazz'è??”

“La mujer que no tiene hombre es
una pelota sin orificio
una pirueta sin edificio
una pared sin padre nutricio
una postal sin muela del juicio.

La mujer que no tiene hombre es
una palanca sin maquillaje
una petunia sin equipaje
una pregunta sin tonelaje
una puntada sin porcentaje.

La mujer que no tiene hombre es
una pianola sin alpargatas
una parótida sin culata
una promesa sin garrapata
una pestaña sin fe de erratas.

Una parálisis sin pentatlón
es mujer
una parábola sin ventanilla
donna è
una política sin pantorrilla
c'est une femme
una pirámide sin sabañón
woman is.

Pero un hombre sin mujer
pero un hombre sin mujer
¿qué coño es?
¿qué coño es??”